



TITLE:

マラルメ「懲らされ道化」試論

AUTHOR(S):

松浦, 菜美子

---

CITATION:

松浦, 菜美子. マラルメ「懲らされ道化」試論. 仏文研究 2016, 47: 111-123

ISSUE DATE:

2016-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/225187>

RIGHT:

許諾条件により本文は2017-11-01に公開

# マラルメ「懲らされ道化」試論

松浦 菜美子

ロマン主義やボードレールの影響のもと詩作を始めたマラルメ（1842-1898 年）は、若書きの時期から約 20 年後、ヴェルレーヌによる「呪われた詩人たち」の特集（1883-1884 年）やユイスマンス『さかしま』（1884 年）を通じて広く知られるようになる。その後、エドゥアール・デュジャルダンの提案に応じ、『ワーグナー評論』や『独立評論』にて、ワーグナー論「ある一フランス詩人の夢想」（1885 年）および連載「演劇覚書」（1886-1887 年）を執筆し独自の舞台論を提示する。またその一方で、ルネ・ギル『言語論』（1886 年）に寄せた「序文」のなかで、自らの詩学を支える詩的言語論を明らかにしている。

このような文学史の見取り図に対して、注目されることが比較的少ないのは、同じ時期にマラルメがそれまでの詩作品をまとめ直し、何篇かは書き直したうえで、連続的に世に送り出していたという事実である。とりわけ、自筆写真石版刷『ステファヌ・マラルメ詩集』（1887 年）の出版は、最も参照されるデマン版『詩集』（1899 年）の影に隠れて、研究の対象となることはほとんどない。しかしマラルメ自身が証言する通り、旧作に集中的に手を入れる機会を詩人に与えたという事実において重要なコーパスである<sup>1)</sup>。

マラルメが新しい独自の言語観や舞台論を体系的に言語化するいわば一つの円熟期において、その文学的技法がどのように深化したかを探るために、本稿では 1887 年の『詩集』で発表され旧稿から顕著な変化を遂げたソネ「懲らされ道化」を取り上げたい。このソネに関してはすでに多くの注釈が存在し、その変化についてもすでに論じられている。しかし管見の限り、書き直しを「話し手」という審級<sup>2)</sup>から分析しディスクールとしての構造の変化を問う考察は行なわれておらず、書き直しの射程がすべて明らかにされたとは言いがたい。そこで、これまでの研究で指摘された主要な変化を踏まえつつも、話し手の認識や身振りが反映される表現（動詞の時制や提示語）に焦点を当て、「懲らされ道化」の改変の射程を明らかにしたい。「懲らされ道化」の主題であり主人公「私」の生業である道化役者は、19 世紀フランス詩人にとって自らの詩学や社会的立場を規定する際の特権的な形象であった<sup>3)</sup>。マラルメはその形象を用いながら、どのように詩のディスクールを深化させたのだろうか。

## 1. 「懲らされ道化」の旧稿（1864年）と改稿（1887年）

「懲らされ道化」は1887年に『ステファヌ・マラルメ詩集』に初めて掲載されたが、「不遇の魔」、「あらわれ」、「あだな願い」とともに初期詩篇の一篇として第一分冊に収められている。事実、この詩が最初に書かれたのは発表より約20年溯った1864年以前であると推定される。マラルメは1864年にそれまでに書いた詩篇をまとめた小型の手帖を、友人エマニュエル・デ・ゼッサールやルフェビュールに送っているが、その中に「懲らされ道化」も含まれていた<sup>4)</sup>。アンリ・モンドールが1961年に公表し<sup>5)</sup>、現在はジャック・ドゥーセ文学図書館が所蔵する「1864年の手帖」<sup>6)</sup>には、次のような旧稿が収められている。

### LE PITRE CHÂTIÉ (1864)

- 1 Pour ses yeux, — pour nager dans ces lacs, dont les quais
- 2 Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
- 3 J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre
- 4 Et fui notre baraque où fument tes quinquets,
- 5 Et d'herbes enivré, j'ai plongé comme un traître
- 6 Dans ces lacs défendus, et, quand tu m'appelais,
- 7 Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets,
- 8 Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre.
- 9 Le soleil du matin séchait mon corps nouveau
- 10 Et je sentais fraîchir loin de ta tyrannie
- 11 La neige des glaciers dans ma chair assainie,
- 12 Ne sachant pas, hélas ! quand s'en allait sur l'eau
- 13 Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,
- 14 Muse, que cette crasse était tout le génie ! <sup>7)</sup>

彼女の眼、岸边には青い曙の光が差しこむ  
美しい睫毛が植わっている、その湖で泳ごうと  
ミューズよ、おまえの道化である私は窓をまたぎ  
ケンケ灯の煙る我らが芝居小屋を逃げたのだ、

そして草の匂いに酔いしれ、裏切り者として飛び込んだ  
その禁じられた湖に、そして、おまえが私を呼んでいたとき、  
裸の四肢を白砂に寄せる波のなかに浸したのだ  
ブナの幹に道化の衣装を忘れたまま。

朝の太陽が新しい我が身体を乾かし  
私はおまえの力の及ばぬところで感じていた  
清められた肉体で氷河の雪が冷たくなるのを、

そうとは知らずに、嗚呼！ 水面に  
我が髪脂と肌の白粉が消えるとき  
ミューズよ、この垢が天才すべてであったということを！

比較的平易な統語と複合過去と半過去による語り、そしてミューズへの呼びかけというロマン主義的な叙情詩体が旧稿の主な特徴として挙げられる。旧稿と改稿はともに、道化役者としての「私」による舞台からの逃避と懲罰とが主題となっている。あらすじに関しても両者の間に大きな変化はなく、詩人が日々の仕事場である芝居小屋を逃れ、現実の生の充足を女性の目＝湖のなかに求めようとした結果、白粉という自らの仕事の秘密を失ってしまうという物語を基調としている。続いて引用するのは1887年の改稿版である。

#### LE PITRE CHÂTIÉ (1887)

- 1 Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaitre
- 2 Autre que l'histrion qui du geste évoquais
- 3 Comme plume la suie ignoble des quinquets,
- 4 J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.
  
- 5 De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
- 6 À bonds multipliés, reniant le mauvais
- 7 Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais
- 8 Mille sépulcres pour y vierge disparaître.
  
- 9 Hilare or de cymbale à des poings irrité,
- 10 Tout à coup le soleil frappe la nudité
- 11 Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre.

12 Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,  
13 Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,  
14 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.<sup>8)</sup>

眼、湖、生まれ変わるという単純な陶醉から  
羽のように身振りでケンケ灯の汚らしい煤を  
喚起する大道芸人とは別のものになろうとして  
私は天幕に一つの窓を開けた。

我が脚と腕の、澄んだ裏切りの泳ぎ手は  
幾多の跳躍で、否認しつつ下手な  
ハムレットを！ まるで一新するかの如く波に向かい  
無数の墓を、そこに汚れない姿で消え去るために。

拳の打つ苛立ったシンバルの浮かれた金色  
突然、裸体に太陽が照りつけ、  
裸体が真珠色に光る我が清らかさから純粹に立ちのぼった。

肌のすえた臭いのする夜、おまえが私の上を過ぎ去ろうとしていたとき、  
知らなかったのだ、思知らずめ！ それは私の聖別すべてだった、ということを  
氷河の裏切りの水に溺れたこの白粉は。

旧稿からの変化としてまず目につくのが省略的な表現の多用であり、それは各詩節に見られる<sup>9)</sup>。「湖」と愛する女の「眼」が隠喩によって重ね合わされ、連鎖的に「湖の岸边」と「睫毛」の類比へと発展する旧稿の第一詩節とは異なり、改稿では所有形容詞も限定詞も削られた単語が同格的に配置されるのみである（« Yeux, lacs » (v. 1)）。隠喩関係や、とりわけ誰の眼かという点が不明瞭になり、「懲らされ道化」でしばしば指摘される性的な寓意<sup>10)</sup>は希薄になる。また、第二詩節の名詞句「澄んだ裏切りの泳ぎ手」(v. 5)では、旧稿の「泳ぐ」(v. 1)という動詞、「私は裏切り者として飛び込んだ」(v. 5)の主節が持つ意味内容が集約され、実際は湖を修飾する形容詞「澄んだ」を「泳ぎ手」につなぐ代換法によって水と一体化したかのような主人公の状態が暗示される。

一方、第三詩節の「太陽」(v. 10)と同格に置かれ「太陽」の提喩でもある名詞句「拳の打つ苛立ったシンバルの浮かれた金色」(v. 9)は旧稿には見られない表現であるが、その修辭的表現によって際立っている。音と色との共感覚にくわえ、音の激しさ（「拳の打つ」）がそのまま光の激しさと唐突さをあらわしており、後に見る動詞の時制との関係で重要な役割を果たしている。第四詩節の「肌のすえた臭いのする夜」(v. 12)もまた旧稿には見られない要素だが、ミューズへの語

りかけに代わるとともに、最後の「白粉」(v. 14)のイメージを導く。「すえた臭い」はここでは白粉や髪に塗る脂から発せられる臭いを指し、「夜」はその臭いで満たされた芝居小屋の世界を代表していると考えられる。

修辭的表現によるイメージの凝縮と並んで顕著なのは、動詞にまつわる改変である。まず、複合過去 (« J'ai [...] enjambé [...] Et fui », « J'ai plongé [...] Baigné ») と半過去 (« quand tu m'appelais », « Le soleil du matin séchait [...] Et je sentais », « quand s'en allait [...] Le suif [...] et le fard ») を基調とする語りだったのが、複合過去は一箇所 (« J'ai troué ») 半過去は主節で用いられず接続詞句の「まるで comme si」で用いられる半過去を除いて二箇所に削られている (« l'histrion qui du geste évoquais », « quand sur moi vous passiez »)。それにともない、現在分詞 (« limpide nageur traître [...] reniant »)、歴史的現在 (« le soleil frappe »)、そして単純過去 (« la nudité qui pure s'exhala ») が導入されており、出来事の語り方そのものが変化している。それは、旧稿がミュージズへの呼びかけという構造を持っていたのに対し、改稿が独白に近い構造(「恩知らずめ!」(v. 13)という自己に対する呼びかけ)へ移行したことと関係するだろう。この点について、動詞の時制の違いから読みとれる効果を話し手と主人公それぞれの視点に関わる問題として掘り下げてみたい。

## 2. 動詞の時制を中心に見た視点の変化

旧稿と改稿ともに、複合過去によって物語が始まる点は同じである。逃避の物語の主人公であり、その話し手でもある「私」が出来事を自らの経験として語り始める。ただ、旧稿では第二詩節も複合過去による語りが続く。そうして、窓をまたぎ(v. 3)、芝居小屋を逃げ(v. 4)、湖に飛び込み(v. 5)、四肢を浸す(v. 7)という四つの行為は「私」が順番にたどった経験として提示される。一方、書き直し後は、天幕に一つの窓を開ける(v. 4)という行為だけが複合過去に置かれ、その他の行為の意味内容は名詞化する(「泳ぎ手」や「幾多の跳躍」)か、あるいは芝居小屋からの逃避を象徴する内容の現在分詞(「下手なハムレットを否認する<sup>11)</sup>」)に部分的に担われることになる。そのため、「私」の主体的行動が順番に叙述されるというよりも、天幕に窓を開けるという象徴的な一つの行為にともなう結果が非時間的かつ暗示的なイメージを通して描かれている。

第三詩節になると改稿では「私」の主体性がさらに希薄になる。

(1887年版：改稿)

9 Hilare or de cymbale à des poings irrité,

10 Tout à coup le soleil frappe la nudité

11 Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre.

太陽が光を浴びせるのは、もはや「私の新しい体」（旧稿 v. 9）ではなく帰属の問われない「裸体」（改稿 v. 10）である。そして、体に起きる現象を知覚する主体（旧稿の「私は感じていた」（v. 10）の「私」）は描写の背後に退く。そのようにして、話し手の「私」は場面を経験した「私」から遠ざかり、話し手の現在の視点から出来事が外的に描出される。それは、動詞の単純過去時制「立ちのぼった s'exhala」が示すところでもある。太陽のあらわれと裸体の露呈は客観的な過去の出来事として叙述されるのである<sup>12)</sup>。

他方、旧稿の第三詩節では、過去の「私」つまり物語の主人公としての「私」の視点を通して場面が描かれる。

（1864 年版：旧稿）

9 Le soleil du matin séchait mon corps nouveau

10 Et je sentais fraîcheur loin de ta tyrannie

11 La neige des glaciers dans ma chair assainie,

太陽があらわれて「私」の体を乾かしたこと、「私」がきれいになった体に純粹性を象徴する「氷河の雪」を感じたことが半過去を用いて語られている。半過去は未完了の行為や状態をあらわすがゆえに、視点を担うことのできる時制であると言われている<sup>13)</sup>。従って、引用では当時の「私」の視点や認識を借りて出来事が切り取られていると考えられる<sup>14)</sup>。先行する複合過去時制を考えれば、単に出来事の同時性をあらわしているだけであるとするは一見可能であるが、第三詩節の太陽の光が差し込む場面は、厳密には湖に飛び込んだ後のことであり逃避の最初の行為と同時的であるとは言えない。また、夜明けによって「私」の裸体が照らされ、そのことが後で白粉を失ってしまったことに気づく契機となるわけなので、その重要性から見て物語の内容上の後景を成す出来事とは言えない。従って、物語にとって前景となる出来事に半過去が用いられていることになり、出来事の進行に立ち合う視点が与えられていると考えられるのである<sup>15)</sup>。

改稿における、話し手「私」と主人公としての「私」の間の距離は、話し手が自らを「恩知らずめ！」（v. 13）と否定的に名指す点でも確認できる。この部分は、旧稿では「嗚呼！」（v. 12）という単なる嘆きであり、話し手の価値判断を含むものではなかった。しかし、自らを「恩知らず」とする観点はあきらかに自己否定的な価値判断を含んでいる。芝居小屋からの逃避と白粉の消失を「恩知らず」なことだとする認識は、白粉を失った後の「私」の悟りでもある。つまり、改稿の呼びかけは、悟る前の「私」と悟った後の「私」を明確に分かつものとして読めるのである。当然ながら、旧稿においても話し手の「私」は悟った後の「私」であるし、それは第三・四詩節から読みとることができる。ただ、改稿はその二人の「私」の距離を自己否定的な言葉と自己の対象化によって、より一層明白なものとしたと言えよう<sup>16)</sup>。

### 3. 改稿における指示詞の擬似的な状況効果

これまで、動詞の時制と呼びかけの表現を手がかりに、時間的にも悟りの有無においても隔たった二人の「私」（話し手と主人公）の距離を視点の置き方という面から探ってきた。それにより、1887年頃の書き直しによって出来事の叙述に客観性が付与され、話し手としての「私」が出来事の主人公としての「私」から距離を置くという変化が見られること、話し手の現在からの解釈や判断が旧稿と比べ前景化していることを指摘した。

ところがその一方で、最後の第四詩節の書き直しには、指示詞の効果を中心にまた別の視点効果が見られる。指示詞の効果は、象徴的な意味を担う「白粉」や「羽<sup>17)</sup>」に比して微弱なものに感じられるかもしれない。しかし、筆者が別の論考で取り上げたように<sup>18)</sup>、1887年の『詩集』出版時にマラルメは「あだな願ひ」と「施し物」の一節を所有形容詞や定冠詞から指示詞に書き直しており、指示詞のもつ演劇的效果に意識的であった可能性がある<sup>19)</sup>。従って、「懲らされ道化」においても指示詞は分析に値すると思われる。以下、まずは旧稿を取り上げる。

(1864年版：旧稿)

- 12 Ne sachant pas, hélas ! quand s'en allait sur l'eau  
13 Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,  
14 Muse, que cette crasse était tout le génie !

旧稿は前節とつながって一文をなしており、現在分詞「知らずに Ne sachant pas」(v. 12)の主節は「私は感じていた je sentais」(v. 10)である。前節との関連で意味内容を説明すると次のようになるだろう。過去の「私」は髪脂と白粉という「垢」(v. 14)が自らの才能のすべてなのだということに思い至らず、湖で自らの洗い清められた裸体を太陽の光に曝していたが、「私」が道化としての在り方が自らの生業を超えて宿命とも言えるものであることに気づかない間に、道化の道具は洗い流されて湖に消え去ろうとしていた、と。この内容は、話し手「私」の「嗚呼！」(v. 12)という嘆きと「ミューズよ」(v. 14)という呼びかけを挿みながら語られる。詠嘆と呼びかけという二つの修辭的表現は、話し手「私」の主観を反映したものである。前節とのつながりから考えると、前節が主人公としての過去の「私」の視点を通して場面が叙述されたのに対し、最終節は話し手「私」の視点が感慨として表面化する。

では、書き直し後は両者の視点はどう関係しているだろうか。

(1887年版：改稿)

- 12 Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,  
13 Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,  
14 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.



統語のレベルをまず確認すると、「嗚呼！」という感嘆表現が「恩知らずめ！」へと変化している。次に、芝居小屋で道化＝詩人が仕えるミューズに宛てた呼びかけが消え、代わりに芝居小屋の世界を代表する「すえた匂いのする夜」(v. 12) が二人称の vous で指示される。そして、句点によって第三詩節と第四詩節が切り離されたと考えると<sup>20)</sup>、現在分詞「知らずに Ne sachant pas」(v. 13) の主語は「すえた匂いのする夜」(v. 12) ということになる。知らなかった主体が主人公の「私」から「夜」にすり替わることは、物語の論理からして問題があるように思われるかもしれない。しかし、先に示したように「夜」を芝居小屋の世界を代表する時間と捉え、その「夜」が「私」をよそに「過ぎ去ろうと」し、「私」の無力な裸体を明るみに出す朝へと時を譲りわたそうとすると解釈すると、白粉にまつわる無知を「夜」に帰すことは可能であると考えられる。また、その「夜」は芝居小屋の世界をあらわすとともに、自らの生業の宿命を知らずにいた過去の「私」が所属していた世界でもある。従って、この箇所では過去の「私」の無知が「夜」に担われていると考えられる。

今度は、「知らなかった」内容の提示のされ方、つまり現在分詞 « Ne sachant pas » の従属節に注目したい。旧稿の que 以下は「この垢が天才すべてであったということを cette crasse était tout le génie」である。一方、改稿は「それは私の聖別だったのだ、氷河の裏切りの水に溺れたこの白粉は c'était tout mon sacre, / Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers」である。両者とも、この詩において最も重要で虚構を生み出す道具立てを象徴する白粉は指示詞を伴っている(cette crasse および ce fard)。しかし、その指示機能のメカニズムには相違が見られる。

旧稿の「この垢 cette crasse」の指示対象が、直前に一詩行を使って示される「我が髪の手と肌の白粉 Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau」であることは近接関係から見ても意味内容の具体性から見ても明らかである。従って、この指示詞は前方照応的な働きをしていると言える<sup>21)</sup>。

それと比べ、改稿の「この白粉 ce fard」の指示対象は非常に曖昧である。確かに、意味内容の上で指示対象がないわけではない。12行目の「肌のすえた臭いのする夜」は、脂の酸敗する臭いのもとである肌の白粉の存在を連想させる。しかし、このかすかな連想か、あるいは道化役者の紋切り型のイメージからしか「白粉」は指示できない。さらに複雑なのは、「白粉」に焦点が当てられるのは、提示語 « c'était » を介してであるということである。この提示語自体は、後方照応的に「この白粉」を指している。

ただ、提示語は後方照応的に白粉を示すだけではない。それは別の効果として、参照する主体の視点を想起させるのである。提示語 c'est (および c'était) について A・ラバテルは視点という観点から次のように述べている。

Le présentatif, du fait de sa valeur cataphorique disséminée et de la référenciation situationnelle renvoyant à une deixis interne, pose immédiatement un univers de discours crédible et *présuppose* un sujet de conscience à l'origine de la référenciation de l'objet.<sup>22)</sup>

提示語は、分散的で後方照応的な力と内在する直示を参照させる状況指示を要因として、信用に足るディスクール世界を直ちに生じさせ、対象物指示の源にある意識の主体を前提とする。

ラバテルが分析対象とするのは主にレシであるが、指摘される効果は詩においても確認できるように思われる。ラバテルは別の箇所でも、人称代名詞 *il* が指示に関してより拘束力が強いのに対し提示語 *c'est* は「多方向的な関係づけの扉」であるとし、それは知覚や認識、価値判断といった行為の「錯綜に基づく意識の主体を構築することで」、「*c'est* は特権的なやり方で視点を知らせる印」として機能するとしている<sup>23)</sup>。「懲らされ道化」の改稿においても、*c'était* によって白粉を指示し、それが「私の聖別すべてだった」と価値づける状況的な「意識の主体」が背後に存在するのではないかと。白粉が「私の聖別」であるという意義を理解しているのは、話し手「私」である。従って、その価値づけは話し手「私」の視点とその状況性を反映していると言えるだろう。

提示語の状況性は最後の指示詞にも受け継がれるように思われる。旧稿で指示詞はテキスト的な前方照応の機能を主に担っていたが、改稿では指示関係が曖昧になることによりテキスト的な照応関係よりも状況的な効果をあげているのではないだろうか。指示詞のこのような効果について、O・デュクロは指示詞を定冠詞と区別するなかで次のように述べている。

Il arrive en effet que le démonstratif soit employé hors de toute démonstration proprement dite [...]. Pour rendre compte de ces faits, nous dirons que le locuteur, dans ce cas, *fait comme* s'il était en présence de l'objet, ou comme si cet objet avait déjà été constitué dans le discours antérieur : il s'agit, pour ainsi dire, d'une démonstration simulée, d'une pseudo-référence. Le démonstratif n'étant à sa place que si l'objet est là, l'utilisation du démonstratif permet de donner l'impression que l'objet est là.<sup>24)</sup>

事実、指示詞は厳密な意味でのあらゆる実演以外の場で用いられることがある [……]。これらの事実を説明するために、我々としては次のように言おう、この場合話者は対象物の存在を前にしている、あるいは、この対象物がすでに先行するディスクールで形成されたかのように振る舞うのだと。いわば、擬似的な実演、疑似参照が問題なのだ。指示詞は対象物がそこにある場合にしか用いられないので、指示詞を使うことによって対象物がそこにあるという印象を与えられるのである。

本来、指し示す対象の存在を前提とする指示詞は、その対象が実際にその発話行為の現場に存在しない場合にあたかもその対象があるかのような印象を与える、というデュクロの指摘は、改稿の「この白粉」の効果を考えるうえでも参考になる。つまり、「懲らされ道化」の改稿では旧稿と比べてテキスト内の指示関係が曖昧だが、それゆえに擬似的な状況参照の効果が強められていると解釈できるのである。話し手「私」は第三詩節で、一旦過去を客観的に捉え距離を置いて眺めていたが、詩の最終行では、あたかも湖の場面で白粉を示しているような振る舞いをしてい

る。そしてそれは、詩の読者に対しても同様に、最終行で過去の湖の場面に立ち合っているかのような擬似的な効果を与えているのではないだろうか。

## むすびにかえて

本論考では「懲らされ道化」の書き直しについて、先行研究で指摘されてきた文学的技法の変化を踏まえつつも、あまり注視されてこなかった動詞の時制や指示詞の効果を中心に分析を試みた。またその際に、詩の一人称を逃避の物語の主人公「私」と話し手「私」の二つのレベルに分け、時間的にも知識の量においても隔たった別々の主体として扱う観点を導入した。それにより1887年の改稿は、旧稿と同様に体験時制で芝居小屋からの逃避を語り始めながらも、単純過去を用いることで客観的な物語に仕立てあげていること、叙情的な詠嘆や呼びかけを排して自己を対象化する視点を導入していることが分かった。その一方で、最後の場面では、物語の現場である湖であたかも白粉の消失を眺めているような視点の移動が見られた。このように、物語世界の外と中の境をはっきりさせたうえで、その境を越えるところに、単なる叙情には収まらない詩の虚構化の工夫が見られるのではないだろうか。今後は、1887年になされた詩ディスクール<sup>1</sup>の虚構性の深化を同時期の非人称的<sup>2</sup>舞台論や詩的言語論と関連づけて考察したい。

## 注

- 1) 例えばマラルメは1887年4月27日付けデュジャルダン宛の手紙で、次のように述べている。« J'ai commencé à copier hier ; puis mécontent de bien des fautes dans « Le Guignon », me suis interrompu un instant, pour retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois. », *Correspondance* III, 1886-1889, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1969, p. 105-106.
- 2) 筆者はこれまで、詩における話者の存在に注目し、それを小説の「語り手 narrateur」と区別する意味で「話し手 parleur」として詩の分析を行なってきた。「話し手」とは、テキストの言葉によって構築される主体であり、詩の分析においてしばしば用いられる「詩人」という呼び方がもたらす混乱を回避するというメリットがある。詩の話者を「詩人」と呼ぶとき、それが伝記的なマラルメを指すのか、文学的形象なのか曖昧なことが多いからである。「話し手」の詳しい定義や分析例は次の拙論を参照されたい。松浦菜美子「ステファヌ・マラルメ「続誦（デ・ゼッサントのために）」における発話の構造」、『関西フランス語フランス文学』、第21号、pp. 111-122.
- 3) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, (1970) 2003. マラルメの「懲らされ道化」についても pp. 30-32 で言及されている。

- 4) なお、デ・ゼッサールとルフェビュールに送った手帖は同一のものではなく、1864年2月にデ・ゼッサール宛に送ったあと、マラルメは創作したばかりの「花々」を加えたうえで詩篇を再構成しルフェビュールに送ったようである。後者の手帖および配列の意図に関しては、柏倉康夫、『生成するマラルメ』、青土社、2005、pp. 88-94に詳しい。
- 5) Henri Mondor, *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Gallimard, 1961.
- 6) ジャック・ドゥーセ文学図書館のモンドール・コレクションに収められている。整理番号はMNR Ms. 38。
- 7) *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, t. I, 1998（以下CEC Iと略す）, p. 128-129. 旧稿はプレイヤッド版に書きおこされており、本稿ではそちらを参照した。引用下の日本語は拙訳。
- 8) CEC I, p. 74. 引用下の日本語は拙訳。  
句読点について本稿では、プレイヤッド版の標記に従い各詩節が独立した文章をなしていると考え。1887年版『ステファヌ・マラルメ詩集』についてその自筆稿と活字の両方を並記した復刻版（*Le manuscrit autographe des poésies de Stéphane Mallarmé*, Édition Ramsay, 1981）があるが、そこでは、活字のほうでは第三詩節と第四詩節の間がコンマでつながっているが（p. 27）、自筆稿では明らかに句点が記されている（p. 26）。フランス国立図書館のGallicaにて当時出版された87年版『詩集』を見てみると、句点とその横にインクの短い線が確認できる：  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268385.r=poésies%20photolithographiées%20Mallarmé>。  
短い線をコンマととるかペン先のかすった線ととるかは意見が分かれるところだろう。本稿は、句点が力強く打たれている点を考慮し、上述の通り第三詩節と第四詩節は独立した文章であると考え。なお、例えばポール・ベニシュは両詩節を一つの文章と捉えている（Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, (1995) 1998, p. 116）。
- 9) その他、旧稿から改稿への音声および書記レベルでの変化に関しては、次の論考を参照されたい。Jill Anderson, « Verse in crisis. Towards a poetics of self-estrangement : Mallarmé's "Le Pitre châté" », *Australian journal of French studies*, v. 31 (1), 1994, pp. 15-34.
- 10) ジャン＝ピエール・リシャルによる読解がその代表と言える。リシャルは「マラルメの描く官能的風景における水浴の重要性」に注目し、「懲らされ道化」の主人公を恋する男、官能的歓喜に身を浸すものとして見ている。Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, pp. 109-116 ; 『マラルメの想像的宇宙』、田中成和訳、水声社、2004、pp. 120-127。
- 11) 動詞「否認する renier」の現在分詞の主語は一行上の「澄んだ裏切りの泳ぎ手 limpide nageur traître」と取ることができる。
- 12) 単純過去の働きについては次の解釈を参照した。« Le passé simple, coupé de la situation d'énonciation, rejette l'énoncé dans un passé révolu nettement délimité. », Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 4<sup>e</sup> éd., Presses universitaires de France, 2009, p. 538.
- 13) 半過去と視点の問題に関して次の論考を参照した。東郷雄二「談話情報管理から見た時制一 単純過去と半過去」、『フランス語学研究』、第44号、2010、pp. 15-31.
- 14) 第三詩節の半過去は東郷氏の述べる「知覚的半過去」として解釈した（前掲論文、pp. 26-27）。

- 15) 第三詩節の半過去が「絵画的半過去」の働きを担っているかどうかはさらなる検証を要するが、「絵画的半過去」に付随すると言われる「焦点化」と「スローモーション効果」はこの部分についても指摘できるように思われる。「絵画的半過去」については春木仁孝氏の考察に詳しい。「〔絵画的半過去であらわされる〕事態は時間的制約を解かれて属性として捉えられるのである。事態が属性として付与されるというのはこのような意味においてである。そのように認識することによって、実際には瞬間的に起こる事態であっても、その事態の内容、事態の性質がプロファイルされるのである。これは既に春木（2000）でも述べたように、出来事の生起という量的なものが、属性という質的なものに変換されて認識されているということである。行為を行なう者も行為が行なわれる場として、通常の語りの場合よりもより焦点化されているのである。以上のような認識様式から、スライド的効果やスローモーション効果といった効果が得られるのである。」春木仁孝、「事態認識の方策としての半過去 ― 絵画的半過去を中心として ―」、『言語文化研究』、第 30 号、2004、p. 236. なお括弧は筆者による補足。
- 16) 改稿の第二段落に突如挿入された比喩（「まるで無数の墓を波に向かい一新するかの如く」（v. 7-8））も、話し手としての「私」／主人公としての「私」という区別に基づいた場合、話し手の「私」が主人公としての「私」の水浴という行為の象徴的意義を比喩を用いて表現していると考えられ、話し手の「私」の視点を反映する一節として解釈できる。
- 17) 第一詩節の「羽 plume」（v. 3）は詩人の創作道具であるペンの羽を指すのか、ハムレットの演出に使われる帽子の羽を指すのか議論が分かれるほど、重要なテーマである。この点に関しては、両方の意味で取るチャドウィックの解釈を発展させた井原鉄雄氏の考察が参考になる。「マラルメの『懲罰された道化』について」、『中央大学文学部紀要・文学科』、第 49、50 号（通巻第 102、103 号）、1982、p. 158.
- 18) Namiko Matsuura, « La poésie de Mallarmé comme scène fictive : une analyse énonciative du sonnet en yx », *Études de langue et littérature françaises*, n° 109, 2016, pp. 21-36.
- 19) 「あだな願い」は 1883 年の「呪われた詩人たち」特集（『リュテス』誌）では、第一・二詩行が « J'ai longtemps rêvé d'être, ô Duchesse ! l'Hébé / Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres. » (CEC I, p. 111) だったのに対し、1887 年の『詩集』では « Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé / Qui poud sur cette tasse au baiser de vos lèvres, » (CEC I, p. 73) に変化している。「施し物」は、1866 年『現代高踏詩集』では « Prends le sac, Mendiant. » (CEC I, p. 108) だったが、« Prends ce sac, Mendiant ! » (CEC I, p. 82) へと書き直されている。下線は筆者による強調。
- 20) 註 8 を参照のこと。
- 21) この箇所にも、後で見る指示詞の擬似的な状況効果を読みとろうとすることは不可能ではないが、指示関係の明白さから改稿のような状況効果は薄れるように思われる。
- 22) Alain Rabatel, « Valeurs représentative et énonciative du « présentatif » *c'est* et marquage du point de vue », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 60. イタリックは原文のまま。引用下の日本語は拙訳。
- 23) *Ibid.*, pp. 61-62. « Le mécanisme interprétatif est en effet si proliférant que la reprise par *c'est* plutôt que par *il* ouvre grand les portes de mises en relation multidirectionnelles, alors que la reprise par *il* est sémantiquement plus contrainte. C'est pourquoi *c'est* est une marque signalant de manière privilégiée le PDV, en conjoignant, motivant les énoncés à sa gauche comme à sa droite, en construisant un sujet de conscience fondée sur l'intrication

des procès perceptifs, intellectuels, axiologiques, etc »

- 24) Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972, p. 245. イタリックは原文のまま。引用下の日本語は拙訳。